Deutsche Grammophon

DEBUSSY · RAMEAU

VÍKINGUR ÓLAFSSON

DEBUSSY | 2 | RAMEAU

DEBUSSY · RAMEAU

VÍKINGUR ÓLAFSSON

	CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)	
1	**La Damoiselle élue**: Prélude	3:51
	JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683–1764)	
	Pièces de clavecin (1724)	
2	Le Rappel des oiseaux	2:40
3	Rigaudons I, II & double	1:01
4	Musette en rondeau	3:13
5	Tambourin	0:56
6	La Villageoise. Rondeau	1:19
7	Gigues en rondeau I & II	3:42
	DEBUSSY	
8	**Estampes:** 3. Jardins sous la pluie	3:57
	Children's Corner	
9	3. Serenade for the Doll	1:58
10	4. The Snow is Dancing	2:24

RAMEAU

Pièces de clavecin (1724)

11	Les Tendres Plaintes. Rondeau	2:36
12	Les Tourbillons. Rondeau	1:42
13	L'Entretien des Muses	2:58

DEBUSSY

14	**Préludes, Book 1**: 6. Des pas sur la neige	3:52

RAMEAU

Pièces de Clavecin (1724)

15	La Joyeuse. Rondeau	0:57
16	Les Cyclopes. Rondeau	2:52

RAMEAU / VÍKINGUR ÓLAFSSON (*1984)

17	**The Arts and the Hours** after "Entrée pour les Muses, les Zephyres, les Saisons, les Heures et les Arts" from *Les Boréades*, Act IV, Scene IV	4:46

DEBUSSY

18	**Préludes, Book 1:** 8. La Fille aux cheveux de lin	2:23
19	**Préludes, Book 2:** 8. Ondine	4:13

RAMEAU

Pièces de clavecin en concerts (1741)

20	*Cinquième concert (Fifth Concert)*: La Cupis	4:11
	Quatrième concert (Fourth Concert):	
21	L'Indiscrète. Rondeau	1:06
22	La Rameau	2:13

Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin (1726/27)

23	La Poule	2:39
24	L'Enharmonique	3:53
25	Menuets I & II	2:43
26	Les Sauvages	1:22
27	L'Égyptienne	2:12

DEBUSSY

28	**Images, Book 1:** 2. Hommage à Rameau	7:14

Víkingur Ólafsson piano

MUSIC FOR ALL THE SENSES
THE WORKS ON THE ALBUM

BY VÍKINGUR ÓLAFSSON

Debussy has been with me as far back as I can remember, but my first encounter with the keyboard music of Rameau was Emil Gilels' 1951 recording of "Le Rappel des oiseaux", which I came across during my student days in New York. I was immediately fascinated by the music and how well it lends itself to the modern piano, at least in Gilels' noble rendition, with its layered textures and light and shades. But it wasn't until the spring of 2019, as I waited (and waited and waited) for the birth of my first child that I finally had the chance, having cleared some weeks in my concert schedule, to sit down with all of Rameau's published keyboard works and read through every one of them. A world of wonder revealed itself: ingenious works of remarkable diversity, rarely programmed or recorded on the modern instrument.

Incidentally, what I experienced in the music of Rameau had been aptly put into words in 1903 by a certain Claude Debussy, who had been swept away by a performance of the first two acts of Rameau's opera *Castor et Pollux* at the Schola Cantorum in Paris. In his superlative review, he described the music as "so personal in tone, so new in construction,

that space and time are defeated and Rameau seems to be [our] contemporary."[1] Curiously, the more time I spent with Rameau's keyboard music, the more my mind wandered to Debussy and the seemingly unlikely affinity of that revolutionary, who openly disregarded tradition and denounced all musical rules except the law of pleasure, to the founding father of French music theory and pedagogy. Upon closer inspection, I found that being a revolutionary is one of the very things the two had in common. Despite very different historical circumstances, both possessed a rare kind of relentless, intellectual independence – the kind that shifts paradigms. This is the element that led Rameau, as a completely obscure autodidact from the provinces, to write scientific treatises defining the dynamics of tonal harmony. And it is what led Debussy, some 180 years later, to redefine the nature of those dynamics in his music (without ever losing sight of pleasure). Side by side, their keyboard works allow us to revel in the delightful paradoxes of great music: the wild progressiveness of Rameau is illuminated by Debussy's historically informed sense of detail and proportion – and vice versa.

Another shared element of these two giants of French music is what could be called a synaesthetic streak. In my view, a certain blending of sensory experience seems natural to how the two approached music. Debussy famously surrounded himself with poets and painters, drawing inspiration for his limitless musical imagination from a wide range of sources, from symbolist poetry to Japanese woodblock prints. Dubbed the "Newton of Harmony", Rameau had a certain scientific interest in the colours in sounds as well as in light, but also a remarkable originality in what we call the colours of orchestration. In addition, his late writings reveal an unusual sense of the tactile, embodied nature of tonal harmony from the standpoint of the performer. As extraordinary innovators of both harmony and form, with a unique

ear for colour and a keen sense of the theatrical, both composers wrote music which engages more senses than just that of hearing. And both enjoyed giving their compositions titles that stimulate the imagination – the music itself ranging from the purely programmatic to the entirely abstract. All these things inform the way the music of this album has been selected and arranged. As in previous albums, however, I have let the music itself guide me, rather than any fixed ideology.

The Impossible Conversation

Debussy's 1888 cantata *La Damoiselle élue* was inspired by Dante Gabriel Rossetti's poem and painting by the same name. Like those works, the cantata's opening prélude, which the composer himself transcribed for piano in 1906, exists in the space between two worlds – that of heaven and earth; that of life and death. The stillness of the archaic opening chords gives rise to graceful vivacity, which runs in constantly new and unexpected directions as the loving gaze of the blessed damozel in heaven is briefly felt by her bereft lover on earth. It is a conversation between those who cannot really converse, and thus an appropriate starting point for what is to come: the conversation between Debussy and Rameau, occupying two very different worlds.

As the dreamy prélude comes to a close, the curtains are raised to reveal the dusky forest home of Rameau's birds. What ensues are lively scenes from his extraordinarily inventive Suite in E minor. The birds are calling ("Le Rappel des oiseaux"), there is the mysterious episode of the teasing village maiden ("La Villageoise"), and the folksy music of the "Tambourin" or the bagpipes in the "Musette en rondeau". And then there are the deeply lyrical Gigues, with their subtle ambiguity of mood as the key shifts between E major and E minor.

Delicate and Charming Tenderness

From village life in the 18th century we are swiftly transported to the stormy gardens of Normandy at the dawn of the 20th century. "Jardins sous la pluie" is one of Debussy's best loved toccatas – an example of how he tended to pair his daring, progressive tonal idiom with musical forms from the Baroque and the Renaissance. The "Serenade for the Doll" and "The Snow is Dancing", both from his *Children's Corner* suite, also share toccata-like elements, though the music is more light-hearted and less virtuosically driven. When great composers write for children, the relief from outer expectations often opens up something earnest and genuine; it distills some musical essence from their being. The works from *Children's Corner* show a warm, domestic side to a man who could be thorny in public life. The suite bears the following dedication to his three-year-old daughter: "To my dear little Chouchou, with tender apologies from her father for what follows."

What, in turn, follows Debussy's tender apologies are Rameau's tender complaints ("Les Tendres Plaintes") from his Suite in D. In fact, tenderness was also the word evoked by Debussy to describe what he admired so deeply in Rameau – "Delicate and charming tenderness", to be exact. Though there are many such moments in the suite, we also encounter hair-raising whirlwinds ("Les Tourbillons") and the murderous one-eyed giants of the Greek myths ("Les Cyclopes"), both movements where Rameau's incredibly imaginative flair for virtuosic keyboard writing is on full display. In the middle of this selection, after the constant reframing of the same harmonies in the intimate conversation of the Muses ("L'Entretien des Muses"), I have inserted a diversion into Debussy's "Footsteps in the Snow" ("Des pas sur la neige"), with its own eerily static D minor harmonies capable of almost freezing time itself.

The Arts and the Hours

At the centre of the album is an interlude

from Rameau's final opera, *Les Boréades*, written in 1763 when the composer was 80. I transcribed it for the modern piano because its colourful resonance allows for new and interesting textural possibilities in a piece that seems so ahead of its time: its rich harmonies of suspended 9ths and 11ths one could almost imagine Mahler writing in the late 19th century. In the original opera, based on a Greek legend, the interlude bears a somewhat lengthy title: "The Arrival of the Muses, Zephyrs, Seasons, Hours and the Arts." As all these mythical beings summoned to the stage have something to do with the arts and with time's passing, I allowed myself to call my transcription simply *The Arts and the Hours*, with a nod to the Greek aphorism best known in its Latin version as "Ars longa, vita brevis". *Les Boréades* was Rameau's last major composition and he probably did not live to see it performed. Like many of his operas, it was not revived until the 20th century. Life is indeed short and art long – even for the octogenarian Rameau. Almost three centuries after his death, the legacy of his art is still growing, with works still being discovered, premiered and brought back from obscurity.

Art Concealed with Art

Born out of Debussy's intimate relationship with the piano and written with incredible swiftness, his two books of *Préludes* have an air of effortless élan that belies the radical compositional elements at play behind the scenes. In Préludes number 8 (from Book 1 and Book 2, respectively) Debussy returns as he did in "La Damoiselle élue" to a favourite subject of his, the feminine. The gently graceful "Girl with the Flaxen Hair" continuously juxtaposes the harmonic novelty of the pentatonic scale with more conventional harmonies to create a musical image that is at once dreamy and tangible. The flirty water nymph "Ondine", on the other hand, is elusive from first note to last, evoking colourful images of water and the many adventures to be imagined under its surface.

The character pieces that follow stem from Rameau's 1741 chamber music collection *Pièces de clavecin en concerts*, also prepared by the composer for solo keyboard. Here, the passage of time has rendered the titles somewhat enigmatic. "La Cupis" may be yet another feminine portrait, its potential namesake being Marie-Anne Cupis, a well-known dancer. Why not? The work's yearning, soulful melodies are surrounded by nimble, dance-like episodes. After the irresistible gossip of "L'Indiscrète", another unanswerable question awaits: was "La Rameau" intended as a self-portrait, a portrait of his wife, the gifted musician Marie-Louise Mangot, or simply a sound picture of their mutual home? In any case, it is full of passion and zest.

There is ample zest, too, in the movements from the Suite in G – its subjects a curious congregation of gypsies, savages and chickens. At the centre of the selection is "L'Enharmonique", whose opening melody bears strong motivic resemblance to "La Villageoise"; but here the mood is reflective, even melancholic, built on descending, chromatic harmonies in enharmonic relationships. Such subtle use of striking harmony is in line with Rameau's own description of his compositional method, namely "to conceal art with art".

Hommage à Rameau

When *Castor et Pollux*, Rameau's opera that so captivated Debussy in 1903, was finally fully revived on stage at the Opéra, days before the bombardment of Paris in 1918, Debussy was unable to attend, lying on his deathbed. In his memoir, Debussy's friend Louis Laloy recounted his last visit to the suffering composer shortly before the premiere, and described Debussy's final wish as he left his bedside: "Trying to smile as he saw me go, he said in a half whisper: 'Say hello to Monsieur Castor!'"[2] Of course, the details of the story may have been altered for dramatic, almost hagiographic effect. But like all legends, even those with nationalist undertones,

there is something very true about it. And in any case, who can resist the amiable informality of that last message between worlds, that final impossible conversation?

The closing work on this album is Debussy's "Hommage à Rameau", taken from the first book of *Images* from 1905. Apart from being a sarabande in form, the connection of the music itself to that of Rameau is wonderfully elusive, if present at all. And why should that be a surprise? Debussy was somehow physically unable to write a single measure of music that was unoriginal, redundant or predictable. Pastiche was not his thing. He was always forward-thinking, even when looking back in time – just as he was meticulous in his craft even when actively rejecting tradition. Much has been written about Debussy's firm roots in the French Baroque and the complicated way in which Rameau influenced not just his music, but his identity as a French composer. To me, however, this piece epitomizes in simpler terms his relationship with Rameau. As a gesture, it is a nod, not a bow – from one great artist to another, signalling the recognition of spiritual relatedness, rather than a disciple's gratitude to a teacher.

[1] Debussy, "A la Schola Cantorum", *Gil Blas*, 2 February 1903, in Richard Langham Smith (ed. and trans.), *Debussy on Music* (Secker and Warburg, London, 1977).

[2] Louis Laloy, *La Musique retrouvée* (Librarie Plon, Paris, 1928), cited in Anya Suschitzky, "Debussy's Rameau: French Music and Its Others", *The Musical Quarterly*, Vol. 86, No. 3 (Autumn 2002), pp. 398–448.

MUSIK FÜR ALLE SINNE
DIE WERKE AUF DIESEM ALBUM

VON VÍKINGUR ÓLAFSSON

Debussy begleitet mich, seit ich mich erinnern kann, doch Rameaus Klaviermusik begegnete ich erstmals in Emil Gilels' Aufnahme des Stücks »Le Rappel des oiseaux« von 1951, auf die ich während meiner Studienzeit in New York stieß. Ich war sofort fasziniert von dieser Musik und davon, wie hervorragend sie mit ihrer Schichtstruktur, ihrem Licht und Schatten, für moderne Klaviere geeignet ist – zumindest in Gilels' erhabener Interpretation. Doch erst im Frühjahr 2019, als ich auf die Geburt meines ersten Kindes wartete (und wartete und wartete) und einige Wochen auf Konzerte verzichtete, ergab sich für mich endlich die Gelegenheit, alle veröffentlichten Klavierwerke Rameaus eingehend zu studieren. Dabei offenbarte sich mir eine wahre Wunderwelt: eine Fülle beindruckend vielfältiger und einfallsreicher Werke, die nur selten aufs Programm gesetzt oder auf modernen Instrumenten eingespielt werden.

Was ich in Rameaus Musik spürte, hatte übrigens bereits 1903 ein gewisser Claude Debussy treffend in Worte gefasst. Eine Aufführung der beiden ersten Akte von Rameaus Oper *Castor et Pollux* in der Pariser Schola Cantorum hatte ihn regelrecht umgeworfen. In seiner begeisterten Rezension[1] beschrieb er die Musik als »so persönlich im Tonfall, so neu im Aufbau,

dass Zeit und Raum aufgehoben sind und Rameau wie [unser] Zeitgenosse wirkt«. Je mehr Zeit ich mit Rameaus Klaviermusik verbrachte, desto stärker dachte ich erstaunlicherweise an Debussy und die scheinbar überraschende Affinität dieses Revolutionärs, der sich offen über die Tradition hinwegsetzte und alle musikalischen Regeln mit Ausnahme des Lustprinzips verneinte, für den Gründungsvater der französischen Musiktheorie und -pädagogik. Bei näherer Betrachtung wurde mir eine der zentralen Gemeinsamkeiten zwischen ihnen klar: Beide waren Revolutionäre. Trotz sehr unterschiedlicher historischer Verhältnisse besaßen beide eine seltene Form von unnachgiebiger geistiger Unabhängigkeit – jene Form, die Paradigmen verschiebt. Das ist die Eigenschaft, die Rameau, einen komplett unbekannten Autodidakten aus der Provinz, dazu veranlasste, wissenschaftliche Abhandlungen zu verfassen, in denen er das Kräftespiel der funktionalen Harmonik definierte. Und es ist die Eigenschaft, die Debussy etwa 180 Jahre später dazu bewegte, die Natur dieser Kräfte in seiner Musik neu zu definieren (ohne je die Freude an der Musik aus dem Auge zu verlieren). Nebeneinandergestellt erlauben uns diese Klavierwerke, die köstlichen Widersprüche großer Musik zu genießen: Rameaus unbändige Fortschrittlichkeit wird durch Debussys historisch informierten Sinn für Details und Proportionen beleuchtet – und umgekehrt.

Ein anderes Element, das diese beiden Giganten der französischen Musik gemeinsam haben, ließe sich als Hang zur Synästhesie bezeichnen. Aus meiner Sicht ist eine gewisse Verschmelzung sinnlicher Erfahrungen für ihre Art des Musikzugangs ganz selbstverständlich. Debussy umgab sich bekanntermaßen mit Dichtern und Malern und ließ sich in seiner grenzenlosen musikalischen Fantasie von zahlreichen Quellen inspirieren, von symbolistischer Dichtung bis zu japanischen Holzdrucken. Der als »Newton der Harmonie« bezeichnete Rameau interessierte sich

wissenschaftlich für die Farben der Klänge und das Licht, zeigte sich jedoch auch bemerkenswert originell in dem, was wir die Klangfarbe der Instrumentation nennen. Darüber hinaus offenbaren seine Spätwerke einen ungewöhnlichen Sinn für die spürbare, körperliche Natur der funktionalen Harmonik aus Sicht des Vortragenden. Als ungewöhnliche Erneuerer von Harmonik und Form, die über ein einzigartiges Farbgehör und einen ausgeprägten Sinn für das Theatralische verfügten, verfassten beide Komponisten eine Musik, die mehr Sinne einbezieht als nur das Gehör. Und beide hatten Freude daran, ihre Kompositionen mit Titeln zu versehen, die die Fantasie anregen – wobei die Werke von reiner Programmmusik bis zu vollständig abstrakter Musik reichen. Das alles erklärt, auf welche Weise die Stücke auf dem vorliegenden Album ausgewählt und zusammengestellt wurden. Wie in früheren Alben habe ich mich dabei jedoch eher von der Musik selber leiten lassen als von irgendeiner starren Ideologie.

Das unmögliche Gespräch

Debussys Kantate *La Damoiselle élue* von 1888 wurde durch Dante Gabriel Rossettis gleichnamiges Gedicht und Gemälde inspiriert. Wie diese bewegt sich das Eingangs-Prélude der Kantate, das der Komponist 1906 für Klavier transkribierte, in einem Raum zwischen zwei Welten – zwischen Himmel und Erde, Leben und Tod. Aus der Stille der archaischen Eingangsakkorde entwickelt sich eine elegante, lebhafte Musik, die ständig neue und unerwartete Richtungen nimmt, wenn der verwaiste Liebende auf Erden kurzzeitig den liebenden Blick der seligen Dame im Himmel spürt. Es ist ein Gespräch zwischen zwei Menschen, die sich nicht wirklich unterhalten können, und deshalb ein passender Ausgangspunkt für das, was folgt: das Gespräch zwischen Debussy und Rameau, die in zwei sehr unterschiedlichen Welten lebten.

Nach dem Ende des verträumten Préludes hebt sich der Vorhang über der schatti-

gen Waldheimat von Rameaus Vögeln. Es folgen muntere Szenen aus seiner außerordentlich einfallsreichen Suite in e-Moll. Die Vögel rufen (»Le Rappel des oiseaux«), wir hören die geheimnisvolle Episode des spottenden Dorfmädchens (»La Villageoise«), die volkstümliche Musik des »Tambourin« oder die Dudelsäcke in der »Musette en rondeau«. Und dann gibt es noch die zutiefst lyrischen Gigues mit ihrer fein changierenden, durch einen Wechsel der Tonart zwischen E-Dur und e-Moll bestimmten Stimmung.

Feine, bezaubernde Zärtlichkeit

Aus dem Dorfleben des 18. Jahrhunderts werden wir flugs in die stürmischen Gärten der Normandie des frühen 20. Jahrhunderts versetzt. »Jardins sous la pluie« ist eine der beliebtesten Toccaten Debussys – ein Beispiel für die Neigung, seine gewagte, fortschrittliche Klangsprache mit musikalischen Formen des Barock und der Renaissance zu verbinden. Die »Serenade for the Doll« und »The Snow is Dancing« aus seiner Klaviersuite *Children's Corner* enthalten ebenfalls toccata-ähnliche Elemente, doch die Musik ist unbeschwerter und weniger virtuos gestaltet. Wenn große Komponisten Musik für Kinder schreiben und damit von äußeren Erwartungen befreit sind, offenbaren sie häufig etwas Aufrichtiges und Ehrliches, eine Art musikalische Essenz ihres Wesens. Die Stücke aus *Children's Corner* zeigen die warme, häusliche Seite eines Mannes, der in der Öffentlichkeit recht schwierig sein konnte. Die Suite trägt folgende Widmung an seine dreijährige Tochter: »Meiner lieben kleinen Chouchou, mit zärtlichen Entschuldigungen ihres Vaters für das, was folgt«.

Auf Debussys zärtliche Entschuldigungen folgen hier Rameaus zärtliche Klagen (»Les Tendres Plaintes«) aus seiner D-Dur-Suite. Und Zärtlichkeit war auch das Wort, mit dem Debussy beschrieb, was er an Rameau bewunderte – »feine, bezaubernde Zärtlichkeit«, um genau zu sein. Obwohl die Suite viele solcher Momente

enthält, finden wir dort auch schreckliche Wirbelstürme (»Les Tourbillons«) und die mörderischen, einäugigen Riesen der griechischen Mythen (»Les Cyclopes«). Beide Sätze sind ein Paradebeispiel für Rameaus unglaublich fantasievolles Gespür für virtuosen Klaviersatz. In der Mitte dieser Auswahl, nach der konstanten Umdeutung der ständig gleichen Harmonien im innigen Gespräch der Musen (»L'Entretien des Muses«), habe ich eine Abzweigung zu Debussys »Fußstapfen im Schnee« (»Des pas sur la neige«) eingefügt, deren eigene schaurig statische d-Moll-Harmonien fast in der Lage sind, die Zeit anzuhalten.

Die Künste und die Stunden

In der Mitte des Albums findet sich ein Zwischenspiel aus Rameaus letzter Oper *Les Boréades*, die der Komponist 1763 mit 80 Jahren verfasste. Ich habe es für modernes Klavier transkribiert, da die Farbenpracht dieses Stücks, das seiner Zeit vorauszusein scheint, das Erkunden neuer und interessanter Texturen ermöglicht: Seine reichhaltigen Harmonien mit Nonen- und Undezimenvorhalten lassen fast an den Mahler des späten 19. Jahrhunderts denken. In der Oper, die auf einer griechischen Legende basiert, trägt das Zwischenspiel einen recht weitschweifigen Titel: »Auftritt der Musen, Zephyre, Jahreszeiten, Stunden und der Künste«. Da alle diese auf die Bühne befohlenen mythischen Wesen etwas mit den Künsten und der vergehenden Zeit zu tun haben, habe ich mir erlaubt, meine Transkription einfach *The Arts and the Hours* zu nennen – unter Anspielung auf den griechischen Aphorismus, den man am ehesten in seiner lateinischen Fassung kennt: »Ars longa, vita brevis«. *Les Boréades* war Rameaus letztes größeres Werk, und vermutlich konnte er keine Aufführung mehr erleben. Wie viele seiner Opern wurde es erst im 20. Jahrhundert wiederbelebt. Das Leben ist tatsächlich kurz und die Kunst lang – selbst im Falle des 80-jährigen Rameau. Fast drei Jahrhunderte nach seinem Tod wird sein künstlerisches Vermächtnis immer bedeu-

tender – immer noch werden neue Werke entdeckt, erstaufgeführt und der Vergessenheit entrissen.

Kunst hinter Kunst verbergen

Debussys zwei sehr schnell verfasste, aus seiner innigen Beziehung zum Klavier entstandene *Préludes*-Bände vermitteln den Eindruck eines mühelosen Schwungs, was über die radikalen Kompositionselemente im Hintergrund hinwegtäuscht. In den Préludes Nr. 8 (jeweils aus Buch 1 und 2) wendet sich Debussy, wie in »La Damoiselle élue«, wieder einem seiner Lieblingsthemen zu – der Weiblichkeit. Das charmante »Mädchen mit dem Flachshaar« kontrastiert die harmonische Neuigkeit der pentatonischen Tonleiter kontinuierlich mit konventionelleren Harmonien; so entsteht ein ebenso verträumtes wie fassbares musikalisches Bild. Dagegen ist die kokette Wassernymphe »Undine« von der ersten bis zur letzten Note schwer zu fassen; das Prélude zeichnet bunte Bilder vom Wasser und den zahlreichen Abenteuern, die sich unter seiner Oberfläche abspielen könnten.

Die folgenden Charakterstücke stammen aus Rameaus Kammermusiksammlung *Pièces de clavecin en concert* von 1741, die der Komponist ebenfalls für Cembalo solo verfasste. Hier führte das Vergehen der Zeit dazu, dass einige Titel inzwischen Rätsel aufgeben. »La Cupis« könnte ein weiteres Frauenporträt sein; die Namensgeberin war möglicherweise Marie-Anne Cupis, eine bekannte Tänzerin. Warum auch nicht? Die sehnsüchtigen, gefühlvollen Melodien werden von flotten, tanzähnlichen Episoden umrahmt. Nach dem unwiderstehlichen Plaudern von »L'indiscrète« erwartet uns eine weitere unmöglich zu beantwortende Frage: War »La Rameau« als Selbstporträt gedacht, als Porträt seiner Frau, der talentierten Musikerin Marie-Louise Mangot, oder handelt es sich einfach nur um ein Klangbild ihres gemeinsamen Zuhauses? Auf jeden Fall steckt das Stück voller Leidenschaft und Schwung.

Voller Schwung sind auch die Sätze der G-Dur-Suite, die eine sonderbare Ansammlung von Zigeunern, Wilden und Küken präsentiert. Im Mittelpunkt der vorliegenden Auswahl steht »L'Enharmonique«, deren Eingangsmelodie motivisch starke Ähnlichkeiten zu »La Villageoise« aufweist; hier ist die Stimmung allerdings nachdenklicher, sogar melancholisch, und auf chromatisch absteigenden Harmonien mit enharmonischen Beziehungen aufgebaut. Ein so feinfühliger Einsatz eindrucksvoller Harmonik entspricht auch Rameaus eigener Beschreibung seiner Kompositionsweise, nämlich »Kunst hinter Kunst verbergen«.

Hommage à Rameau

Als *Castor et Pollux* – die Oper, die Debussy 1903 so stark in ihren Bann zog –, im Jahr 1918, wenige Tage vor der Bombardierung von Paris, endlich in voller Länge auf der Bühne der Opéra zu neuem Leben erweckt wurde, lag Debussy auf seinem Sterbebett und konnte die Aufführung nicht mehr erleben. In seinen Memoiren berichtet Debussys Freund Louis Laloy, wie er den leidenden Komponisten kurz vor der Premiere zum letzten Mal besuchte und welchen letzten Wunsch Debussy äußerte, als er ihn gehen sah: »[Mit] seiner üblichen tiefen Stimme, aber zu einem Flüstern gedämpft, sagte er mir ›Schönen Gruß an Herrn Castor!‹ und versuchte dabei zu lächeln.«[2] Natürlich ist es möglich, dass die Einzelheiten dieser Geschichte um der dramatischen, fast hagiografischen Wirkung willen verändert wurden. Doch wie alle Legenden, selbst solche mit nationalistischen Untertönen, enthält sie etwas sehr Wahres. Und in jedem Fall: Wer kann der liebenswürdigen Zwanglosigkeit dieser letzten Botschaft zwischen den Welten widerstehen, diesem finalen, unmöglichen Gespräch?

Das letzte Werk auf dem vorliegenden Album ist Debussys »Hommage à Rameau« aus seinem ersten *Images*-Band von 1905. Formal handelt es sich um eine

Sarabande, doch die Beziehung der Musik zu der von Rameau ist, falls überhaupt vorhanden, herrlich unbestimmt. Doch weshalb sollte uns das überraschen? In gewissem Sinn war Debussy körperlich nicht in der Lage, einen einzigen Takt zu schreiben, der redundant, vorhersehbar oder epigonenhaft war. Nachahmungen waren nicht sein Ding. Selbst wenn er in der Zeit zurückblickte, war sein Denken stets vorwärts gewandt – ebenso wie er handwerklich peinlich genau vorging, selbst wenn er aktiv aus der Tradition ausbrach. Zu Debussys solider Verwurzelung im französischen Barock und der komplizierten Art, in der Rameau nicht nur seine Musik, sondern auch seine Identität als französischer Komponist beeinflusste, ist schon viel geschrieben worden. Für mich versinnbildlicht dieses Stück seine Beziehung zu Rameau jedoch auf weit einfachere Weise. Es ist ein Kopfnicken, keine Verneigung – die Geste eines großen Künstlers gegenüber einem anderen, die eher die Anerkenntnis einer geistigen Verwandtschaft als die Dankbarkeit eines Schülers gegenüber seinem Lehrer bezeichnet.

Übersetzung: Felix Schoen

---

[1] Debussy, »A la Schola Cantorum«, *Gil Blas*, 2. Februar 1903, in: Richard Langham Smith (hrsg. und übers.), *Debussy on Music* (Secker and Warburg, London 1977).

[2] Louis Laloy, *La Musique retrouvée* (Librarie Plon, Paris 1928), zitiert in Anya Suschitzky, »Debussy's Rameau: French Music and Its Others«, *The Musical Quarterly*, Bd. 86, Nr. 3 (Herbst 2002), S. 398–448.

THANKS TO:

Tuğçe Tez, Jóhanna Ólafsdóttir, Samantha Holderness, Karoline Melstveit, Svana Víkingsdóttir, Ólafur Óskar Axelsson, Bergljót Anna Haraldsdóttir, Inga Ásta Hafstein, Pétur Kr. Hafstein

CREDITS:

Recording: Reykjavík, Harpa Concert Hall, Norðurljós Hall, 26–29 August 2019
Executive Producer: Christian Badzura
Recording Producer & Engineer, Mixing and Mastering: Christopher Tarnow (GENUIN recording group)
Recording Coordinator: Anusch Alimirzaie
Product Manager: Marc Fritsch
Project Coordinator: Corinna Bezold
Piano Technicians: Thomas Hübsch, Sigurður Kristinsson
Technical Assistants (Harpa Concert Hall): Róbert Steingrímmson, Einar Valur Einarsson
℗ & © 2020 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin
Publishers: Copyright Control (*The Arts and the Hours*)
Cover & Artist Photos: Ari Magg / www.arimagg.is
Art Direction & Design: Helga Gerður Magnúsdóttir / www.hgm.is
Content Editor: Halla Oddný Magnúsdóttir
Booklet Editor: Jens Schünemeyer (text*house*)

www.vikingurolafsson.com
www.deutschegrammophon.com
www.facebook.com/vikingur.olafsson

CD 00289 479 6918
2 LPs 00289 479 7258

CD 00289 483 5022
2 LPs 00289 483 5023

1 LP 00289 483 5831

2 CDs Deluxe Edition
00289 483 7769

Deutsche Grammophon
00289 483 7701